

E.T.A. HOFFMANN: "DER SANDMANN." DAS UNHEIMLICHE IN DER ERZÄHLUNG UND IM FILM

Rančić, Marina

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:981737>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-09**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

ZAVRŠNI RAD

E.T.A. HOFFMANN: „DER SANDMANN“
DAS UNHEIMLICHE IN DER ERZÄHLUNG UND IM FILM

MARINA RANČIĆ

Split, 2021.

UNIVERSITÄT SPLIT
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
ABTEILUNG FÜR DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Marina Rančić

**E.T.A. HOFFMANN: „DER SANDMANN“
DAS UNHEIMLICHE IN DER ERZÄHLUNG UND IM FILM**

Bachelorarbeit

Izv. prof. dr. sc. Marijana Erstić

Prof. dr. sc. Eldi Grubišić Pulišelić

Split, rujan 2021.

Inhaltverzeichnis

1. Einleitung	1
2. E.T.A. Hoffmann	2
2.1. Die Epoche der (schwarzen) Romantik	3
2.2. Die Gattung des Schauerromans	4
3. Sigmund Freud	5
3.1. Das Unheimliche	6
4. Der Sandmann	9
4.1. Das Augenmotiv	10
4.2. Nathanaels Wahnsinn	12
4.3. Der Doppelgänger	13
5. Das Unheimliche in der Erzählung und im Film	15
5.1. Der Besuch aus der Kinderzeit	16
6. Schlussfolgerung	21
7. Literaturverzeichnis	22
7.1. Primärliteratur	22
7.2. Sekundärliteratur	22
8. Filmverzeichnis	24
9. Abbildungsverzeichnis	25
ABSTRACT	26
SAŽETAK	27

1. Einleitung

Der Sandmann ist eine Erzählung in der Tradition des Kunstmärchens der Schwarzen Romantik. Sie wurde erstmals im Jahr 1816 veröffentlicht und erschien als die erste Erzählung im Zyklus *Nachtstücke*, ohne bestimmte Autorenangaben in Berlin. Die Erzählung ist eines der bekanntesten Werke E.T.A. Hoffmanns. Man sieht das daran, dass sie seit mehr als zwei Jahrhunderten Bestandteil der deutschen Literaturgeschichte und -theorie ist. Die Erzählung wurde häufig und aus unterschiedlichen Blickwinkeln interpretiert. Die Interpretation, die in dieser Arbeit vorgestellt wird, ist die von Sigmund Freud. Sigmund Freud schreibt in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* aus dem Jahr 1919 über die Aspekte des Unheimlichen, die in Werken von E.T.A. Hoffmann vorkommen, mit einem Akzent auf den *Sandmann*. Freud nennt E.T.A. Hoffmann den unerreichten Meister des Unheimlichen in der Dichtung¹. Der bekannte Erfinder der Psychoanalyse versteht die Erzählung als ein Experiment. Ein Experiment, mit dem er durch ein Kindheitstrauma das Unbewusste beobachten kann. Wie es der Untertitel der Zeitschrift *Imago* sagt, in der der Aufsatz zum ersten Mal veröffentlicht wurde, ist auch hier die *Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* wichtig.

Von filmischen Adaptionen dieser Erzählung gibt es hingegen wenige. Diese Arbeit analysiert die filmische Adaption aus dem Jahr 2012. Der Film ist die jüngste deutsche Verfilmung, eine 40-minütige Diplomarbeit des Regisseurs Andreas Dahn. Da die Verfilmung deutlich jünger und weniger bekannt als Hoffmanns Original ist, existiert zu ihr nur wenig Sekundärliteratur, weshalb diese Arbeit ausschließlich auf einer eigenen Analyse beruht. Das Ziel dieser Arbeit ist deshalb, die Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Filmszenen zu legen und sie mit der Novelle zu vergleichen. Die Szenen, die ausgewählt wurden, sind die, die das Motiv des Unheimlichen in sich tragen. Die Motive des Wahnsinns, die Augenmotive, das Motiv des Doppelgängers oder das der Puppe Olimpia; alle diese Motive tragen in sich das Unheimliche, das den Leser, den Zuschauer, aber auch den weltbekannten Psychoanalytiker fasziniert haben.

Ich möchte mit dieser Arbeit das Motiv des Unheimlichen, das in der Erzählung aber auch in der filmischen Adaption auftritt, untersuchen, um den Unterschied zwischen Text und Film herauszufinden, damit ich beweisen kann, dass das Unheimliche auf eine beängstigendere Art in der schriftlichen Form vorkommt.

¹ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. Hgg. v. Oliver Jahraus. Ditzingen: Reclam Verlag 2020, S. 26.

2. E.T.A. Hoffmann

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Jurist, Künstler, Musiker, Zeichner und Schriftsteller, wurde am 24. Januar 1776 in Königsberg als Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann geboren. Er hat im Jahr 1805 den Vornamen Wilhelm durch Amadeus ersetzt, „weil er einen tiefen Respekt für Mozart hatte“². E.T.A. Hoffmann war ein vielfältiger Mensch, der sich auf jedem Gebiet ausprobiert hat, aber seine Kindheit und die Erziehung seiner Eltern haben auch seine literarische Richtung gekennzeichnet. Die Sekundärliteratur betont: „Er wuchs in zerrütteten Familienverhältnissen mit einem trinkenden Vater und einer hysterischen Mutter auf. Nach der Scheidung der Eltern lebte er bei seiner Mutter, wurde jedoch weitgehend durch den Onkel Otto Doerffer, einem strengen Juristen, erzogen. Ab 1782 besuchte Hoffmann die reformierte Burgschule, an der er in Theodor Gottlieb von Hippel einen Freund fürs Leben fand. Im Jahr 1792 nahm er ein Jura-Studium auf, das er 1795 mit dem ersten Examen abschloss. In dieser Zeit zeichnete und komponierte Hoffmann und schrieb seinen ersten Roman *Cornaro*.“³ Mit seinen ersten Werken wird der Autor, wie Rüdiger Safranski in seinem Buch *Romantik. Eine deutsche Affäre* geschrieben hat, der Welt als „Gespenster-Hoffmann“ bekannt.⁴ Später, nach dem erfolgreich abgeschlossenen Referendarexamen, verlobte sich Hoffmann mit seiner Cousine Minna Doerffer und wechselte als Gerichtsrat nach Berlin. Das Leben in Berlin konnte er jedoch nur kurze Zeit genießen, da er nach dem Assessorexamen im Jahr 1800 nach Posen versetzt wurde. Seine Werkliste ist lang. Einige der wichtigsten literarischen Werke sind: *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814/1815), *Die Elixiere des Teufels* (1815/1816), *Nachtstücke* (1816/1817; hier *Der Sandmann*), *Lebensansichten des Katers Murr* (1819/1821), *Die Irrungen* (1820), *Die Geheimnisse* (1821), *Die Doppelgänger* (1821), *Der Elementargeist* (1821), *Meister Floh* (1822), *Des Vetters Eckfenster* (1822) und weitere. Ernst Theodor Hoffmann hat sich nicht nur im Literatur-Bereich als ein talentierter Mensch bewiesen, sondern er hat auch eine großartige Musik-Karriere gemacht. Am 25. Juni 1822 erlöst der Tod den inzwischen bis zum Hals gelähmten Dichter. Sein Leben hat nur 46 Jahre gedauert.⁵ Trotz seiner großen Karriere wurde E.T.A. Hoffmann von niemanden ernst genommen.

² Vgl. Michael Neumann: „E.T.A. Hoffmann“. In: Walter Killy (Hrsg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bd. 5. Gütersloh/München: 1990, S. 413ff.

³ Ebd., S. 413ff.

⁴ Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser 2007, S. 220.

⁵ Vgl. Michael Neumann: „E.T.A. Hoffmann“, S. 413ff.

2.1. Die Epoche der (schwarzen) Romantik

Die Romantik wird als eine ästhetische Bewegung gegen die Vernunftorientierung der Aufklärung verstanden. Für die Aufklärer gilt die Vernunft als die entscheidende universelle Urteilsinstanz. Das Programm der Aufklärung mit seiner Metaphorik des Lichts zielt darauf ab, die Dunkelheit durch das aufklärerische Licht der Vernunft zu verbannen.

Als Gegensatz zu der Vernunft tritt die Natur hervor und wird zum Ideal der Romantiker. Der Wald wird ein Sinnbild für das Ursprüngliche, für das Göttliche, aber auch für das Chaos. Das Naturhafte, das Leibliche kann nicht durch die Vernunft erkannt werden, deswegen kommt es schließlich zum künstlerischen Ausdruck der Romantik. Zu dem Naturhaften gehört die Wahrnehmung der Welt und der Gefühle. Das Ideal des Schönen und Perfekten wird infrage gestellt:

„Die moderne Muse sehe das Hässliche an der Seite des Schönen, das Deformierte neben dem Anmutigen, das Grotteske auf der Rückseite des Erhabenen, das Schlechte und das Gute beieinander.“⁶

Hierzu gehört auch die Schwarze Romantik, die man aber innerhalb der Romantik abgrenzen soll. Merkmale der Schwarzen Romantik kommen in mehr oder minder intensiven Formen in den Werken der romantischen Schriftsteller vor. Sie kommen nicht nur in den Märchen der Gebrüder Grimm und Texten E.T.A. Hoffmanns vor, sondern auch in den Werken der sogenannten Klassiker Johann Wolfgang von Goethe, wie beispielsweise in *Faust*, und Friedrich Schiller.

Die beliebten Motive sind: Nacht, Bosheit, Niederträchtigkeit, Grässlichkeit, krankhafte Geistesverwirrungen, Dunkelheit und weitere. Die Epoche der Romantik war durch verschiedene Strömungen geprägt. Man spricht nicht nur von der „Schwarzen Romantik“, sondern auch von ihren Gegensätzen, der „weißen Romantik“ und von „heller, blauer Romantik“.

⁶ Nerina Santorius: „Satans Erbe. Das Vermächtnis der Unvernunft in der französischen Romantik“. In: Krämer, Felix (Hg.): *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*. Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 98.

2.2. Die Gattung des Schauerromans

In der Epoche der Romantik war der Schauerroman eine beliebte Gattung. Der Schauerroman (englisch *gothic novel*) ist eine literarische Kategorie der Phantastik, die Mitte des 18. Jahrhunderts in England entstand und ihren Aufschwung am Anfang des 19. Jahrhunderts erlebte. Die klassischen Motive des Schauerromans sind beispielsweise die düstere Naturkulisse, halbverfallene Gebäude, gespenstisch wirkende Menschen und unerklärliche Geräusche. *Der Sandmann* ist ein Beispiel, das zur Schauerliteratur gezählt werden kann. Was Sigmund Freud an diesem Text interessiert hat, wird im folgenden Kapitel näher erörtert.

3. Sigmund Freud

Sigmund Freud oder der „Galilei der Fakteninnenwelt“, wie ihn Arnold Gehlen genannt hat⁷, ist ein österreichischer Arzt, Neurophysiologe, Kulturtheoretiker und Religionskritiker. Er ist einer der wichtigsten Personen des 20. Jahrhunderts und sein berühmtes Werk ist die Psychoanalyse. Freud ist immer noch aktuell und seine Theorien und Methoden stehen im Fokus von verschiedenen Forschungsansätzen. Als Erfinder der besonderen Technik zur Heilung individueller neurotischer Erkrankungen ist er bei jener Orthodoxie⁸ die wichtigste Referenz. Der andere Teil seiner Lehre ist die Erarbeitung theoretischer Grundlagen kulturwissenschaftlicher Forschung. Das im Jahr 1899 veröffentlichte Werk *Die Traumdeutung* ist bis heute Freuds berühmtestes und meistzitiertes Buch. Er beschreibt dieses Werk als ein Stück seiner Selbstanalyse, als seine eigene Reaktion auf den Tod seines Vaters und darauf, was ein solcher Verlust im Leben eines Mannes bedeuten kann.⁹ Der wichtigste Begriff Freuds, der in dieser Arbeit mehrmals vorkommt, ist das Unbewusste. Der Traum gehört nach Freud zum Unbewussten, weil der Traum nur eine indirekte Erfüllung eines verdrängten Wunsches ist. Nach Freud ist das Unbewusste so stark und wichtig, dass es eine bestimmte Macht über die Sterblichen hat, eine Macht, die sich die Sterblichen nicht einmal vorstellen können. Freud erklärt in seinen Schriften das Beispiel des Bösen in den Kriegen, das man mit der Erziehung und Kulturumgebung nicht zum Guten umwandeln kann. Sondern er behauptet, dass das Böse der Teil der menschlichen Natur sei, der durch eine bestimmte Umgebung erweckt werden könne, und unter der unterbewussten Gestalt liege.¹⁰ Weitere wichtige Werke Freuds, die sich auf die Psyche, das Leben und den Tod beziehen, sind *Studien über Hysterie* (1895), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), *Jenseits des Lustprinzips* (1920), *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) und *Das Ich und das Es* (1923). Alle diese Werke und Kenntnisse des bekannten Psychologen „führen nur zur einer Station“, nämlich zum Tode. Freud notiert, dass man annehmen kann, dass das Individuum an seinen zwei inneren Konflikten stirbt. Einem Ich, der sein Leben mit der „Kulturentwicklung“ leben will und dem anderen Ich, dessen Ziel die Freiheit der triebbedingten Notwendigkeit und Aggression ist.¹¹ Ob sein Tod im Exil im Jahr 1939 das beweisen kann, bleibt fragwürdig.

⁷ Hans-Martin Lohmann: *Sigmund Freud zur Einführung*. Hamburg: Junius 2002, S. 7.

⁸ Ebd., S. 8.

⁹ Ebd., S. 15.

¹⁰ Ebd., S. 40.

¹¹ Ebd., S. 56.

3.1. Das Unheimliche

Das Unheimliche ist der Titel von Freuds Schrift, die im Jahr 1919 in der *Imago - Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* veröffentlicht wurde. Freud hat verschiedene literarische Werke mithilfe seiner psychologischen Regeln überprüft und stellt auf eine detaillierte Art das psychologische Profil des Protagonisten her. Er schreibt von Kränkungen, deren Ursprünge in der Kindheit seien oder darüber, wie das Unbewusste die Handlung des Protagonisten beeinflusst. Das Werk, das den Psychologen fasziniert und das in dem Artikel *Das Unheimliche* die Hauptrolle spielt, ist die Erzählung *Der Sandmann*. Durch die Analyse dieser Novelle bekommt das Wort „unheimlich“ eine noch zu erläuternde Bedeutung.

Im ersten Teil dieser Schrift sieht man, dass der Autor eine gewisse Notwendigkeit sieht, sich vor dem Leser zu rechtfertigen. Er behauptet, dass „der Psychoanalytiker nur selten den Antrieb zu ästhetischen Untersuchungen verspürt“ und dass er mit „Gefühlsregungen, die zumeist der Stoff der Ästhetik sind, wenig zu tun“ hat.¹² Aber es gibt immer Ausnahmen, wie dieser Artikel, in dem Sigmund Freud seine Vorstellung des Unheimlichen dem Leser bietet. Ihm zufolge gehört das Unheimliche dem Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden an und wird nicht immer im ähnlichen Kontext gebraucht. Der erste deutsche Psychiater, der sich mit dieser Thematik aus einem ärztlich-psychologischen Antrieb beschäftigt hat, ist Ernst Anton Jentsch in seinem Buch *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906). Freud ist mit Jentschs Zusammenfassung des Unheimlichen nicht ganz zufrieden:

„Jentsch ist im ganzen bei dieser Beziehung des Unheimlichen zum Neuartigen, Nichtvertrauten, stehen geblieben. Er findet die wesentliche Bedingung für das Zustandekommen des unheimlichen Gefühls in der intellektuellen Unsicherheit. Das Unheimliche wäre eigentlich immer etwas, worin man sich sozusagen nicht auskennt. Je besser ein Mensch in der Umwelt orientiert ist, destoweniger leicht wird er von den Dingen oder Vorfällen in ihr den Eindruck der Unheimlichkeit empfangen.“¹³

Freud nimmt sich das Recht, den Wortstamm des Wortes „unheimlich“ in verschiedenen Sprachen zu untersuchen, bis er zu der Erkenntnis kommt, dass alles mit dem Antonym „heimlich“ beginnt:

¹² Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, S. 5.

¹³ Ebd., S. 8.

„Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“¹⁴

Um noch eine bessere Vorstellung des Unheimlichen zu bekommen, greift Freud auf Schellings Definition zurück:

„Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“¹⁵

Im zweiten Teil seines Aufsatzes stellt Freud die wichtigsten Merkmale des Unheimlichen vor, die materiell und geistig, lebhaft und leblos oder real und unreal sein können. Jentsch spricht in diesem Fall von Wachfiguren, kunstvollen Puppen und Automaten, die nach seiner Meinung das Gefühl des Unheimlichen erwecken. Die schon erwähnten Beispiele und besonders die Puppe, die eine beträchtliche Rolle in E.T.A. Hoffmanns Erzählung spielt, sowie das Augenmotiv, das v.a. im Film eine große Rolle spielt, werden später in dieser Arbeit analysiert. Freud unterstützt Jentschs Beispiel, die Puppe sei das Modell des Unheimlichen, aber er ist der Meinung, dass in der Erzählung *Der Sandmann* „das Motiv der belebt scheinenden Puppe Olympia keineswegs das einzige ist, welches für die unvergleichlich unheimliche Wirkung der Erzählung verantwortlich gemacht werden muß, ja nicht einmal dasjenige, dem diese Wirkung in erster Linie zuzuschreiben wäre.“¹⁶ All das gibt das Recht den Autor dieser Erzählung den unerreichten Meister des Unheimlichen in der Dichtung zu nennen.¹⁷ Ein weiteres Werk von E.T.A. Hoffmann, das Sigmund Freud als das Vorbild für das Unheimliche angibt, ist der Roman *Die Elixiere des Teufels*. Der Tod, den Freud sich als den Zielpunkt des Lebens vorstellt, taucht auch in der Erklärung des Unheimlichen auf. Seinen Schriften nach hat sich seit der Urzeit kein anderes Tabu im so geringen Maße verändert wie das Denken und Fühlen über den Tod.

Das dritte (letzte) Kapitel kommt mit einer Schlussfolgerung. Es ist klar, dass die gleichen Situationen in verschiedenen Kontexten unterschiedlich bewertet werden. Das Wiederkehren aus dem Reich der Toten wird in fiktiven Welten (Märchen) als normal bezeichnet. Auf der anderen Seite würde im Alltag solch ein Geschehen als unheimlich bezeichnet. Freud spricht deswegen von dem „Unheimlichen des Erlebens“ und dem Unheimlichen, das man sich nur im

¹⁴ Ebd., S. 15.

¹⁵ Ebd., S. 14.

¹⁶ Ebd., S. 17.

¹⁷ Ebd., S. 26.

Kopf vorstellt. Er gibt eine Definition, die sich wieder an der Psychoanalyse orientiert und an Taten, die in der Vergangenheit eine gewisse und unbewusste Spur auf das Wohlbefinden hinterlassen haben:

„Unser Ergebnis lautete dann: Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.“¹⁸

Hannes Fricke, im Artikel *Psychoanalyse und Traumtheorie*, nennt Sigmund Freud den Begründer der Literaturpsychologie, den Teil der Psychologie, *„der literarische Texte, ihre Schöpfung und ihre Rezeption unter Anwendung verschiedener psychologischer Konzepte“¹⁹* untersucht. Noch ein Motiv, das Fricke bei Freud bemerkt hat, obwohl dieser Begriff nirgends in Freuds Analyse von *Der Sandmann* auftaucht, über den später in dieser Analyse mehr geschrieben wird, ist das „Trauma“.

Freud gibt mit der psychologischen Analyse von E.T.A. Hoffmanns Nachtstück *Der Sandmann* den Startschuss zu deren Popularität. Viele Autoren geben sich die Mühe, die Analyse kritisch zu betrachten. Rainer J. Kaus fragt in seiner Analyse nach der Angemessenheit von Freuds interpretierendem Umgang mit Hoffmanns Erzählung.²⁰ Auf der anderen Seite stellt Dieter Liewerscheidt fest, dass *„die Versuche, die Erzählung auf eine psychopathologische Fallgeschichte zu reduzieren und ihren Autor als helllichtigen Vorreiter der Psychoanalyse zu feiern, haben [...] gewiss zur ihrer Bekanntheit beigetragen haben.“²¹*

¹⁸ Ebd., S. 35.

¹⁹ Hannes Fricke: „Psychoanalyse und Traumtheorie“. In: Oliver Jahraus (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam 2016, S. 177.

²⁰ Vgl. Rainer J. Kaus: *Der unheimliche Umgang mit dem Unheimlichen in der Rezeption von E.T.A. Hoffmanns Sandmann*. Berlin: Schmidt 2019.

²¹ Dieter Liewerscheidt: *Der Anteil des Phantastischen und seine Erzähler in E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Berlin: Schmidt 2019, S. 117.

4. Der Sandmann

Obwohl die Erzählung *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann während einer langweiligen Sitzung im Berliner Kammergericht entsteht²², bietet sie dem Leser eine komplexe und sehr verwunderliche Handlung. Das Werk fängt mit drei Briefen an, die das Werk äußerst intim erscheinen lassen.²³ Auch geben sie das Gefühl, als ob man ein Teil der Handlung, d.h. ein Teil des engsten Familienkreises, ist. Der Protagonist Nathanael schreibt in seinem Brief an Lothar, was ihm passiert ist und wie dieses Geschehen mit ihm selbst in Verbindung steht und besonders mit seiner Kindheit. Nathanael ist nämlich ein Student, der in einer bestimmten Stadt namens G. studiert. Er hat eine Verlobte, Clara, deren Bruder Lothar ist. Sie alle leben zusammen mit Nathanaels Mutter in Nathanaels Vaterstadt. Als Nathanael ein Kind war, verlor er seinen Vater auf eine Art, die einen großen Einfluss auf ihn gehabt hat: Nathanaels Vater verlor bei einem Experiment mit einem Bekannten namens Coppelius sein Leben und seine Augen. Für Nathanael ist Coppelius deshalb ein Sandmann, der am Tod des Vaters schuld ist. Die Vermutung wird davon unterstützt, dass Coppelius nach dem Tod des Vaters aus der Stadt verschwunden ist. Der Verlust des Vaters, der noch von einem Kindheitstrauma geprägt wurde, äußert sich später in Nathanaels Entscheidungen. Jahre später glaubt der Student Nathanael Coppelius in einem Glaswarenhändler namens Coppola wiederzusehen. Einen der Briefe, in dem Nathanael das schildert, hat Clara beantwortet und so die Wut in ihrem Geliebten erweckt. Clara versucht nämlich mit dem aufklärerischen Verstand Nathanael davon zu überzeugen, dass der sogenannte Sandmann nicht existiert und dass sich alles nur in seinem Kopf abspielt. Sie schreibt, dass es kein Lebewesen gibt, das den Menschen Augen aus dem Kopf nimmt, und dass sein Erlebnis in seinem zehnten Lebensjahr nicht mit einer teuflischen Gestalt verbunden ist, sondern mit einem schief gelaufenen alchemistischen Versuch. Auch kommentiert sie auf eine ironische Art die Existenz von Coppelius und seinem Doppelgänger Coppola. All das erweckt in Nathanael den Wahnsinn, in dessen Folge er für seine Geliebte nur schwarze und unheimliche Gedichte schreibt. Mit der Rückkehr zu dem Studentenleben wechselt Nathanael auch seine Wohnung, die jetzt gegenüber dem Haus von Professor Spalanzani ist. Durch das

²² Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, S. 221.

²³ Vgl. Christian P. Weber: Narrating (against) the Uncanny: Goethe's „Ballade“ versus Hoffmann's *Der Sandmann*. *Goethe Yearbook*, 26 (2019), 1, S. 82: „Nathanael's letter addressed to Lothar, which opens Hoffmann's novella, already contains all the essential elements of a psychopathological narrative. The initial event is clearly marked: ‚Etwas entsetzliches ist in mein Leben getreten!‘ (‚Something appalling has entered my life!‘15). Nathanael feels compelled to share his total devastation with his friend, but he lacks the words to convey the emotional depth of the impact and especially the entire story or rather prehistory of this event: ‚Ach mein herzlieber Lothar! Wie fange ich es denn an, Dich nur einigermaßen empfinden zu lassen, daß das, was mir vor einigen Tagen geschah, denn wirklich mein Leben so feindlich zerstören konnte‘ (...).“

Fenster betrachtet Nathanael insgeheim Spalanzanis Tochter Olimpia, die früher in den Briefen erwähnt wurde. Diese Beobachtung unterbricht Coppola mit einem Verkauf von Brillen und Perspektiven. Besonders gut gefällt Nathanael ein Taschenperspektiv, mit dem er die schöne Olimpia rein, scharf und deutlich von dem Fenster sehen kann. Nach dem „nützlichen“ Kauf besucht ihn sein Kollege Siegmund, der ihn über die Veranstaltung, in der Spalanzani seine Tochter Olimpia der Welt zeigen wird, informiert. Nathanael geht auf die Veranstaltung und verliebt sich in die bisher vor der Öffentlichkeit verborgene Tochter, die nicht mehr als „Aha, aha“ sagt. Er ist so verliebt in Olimpia, dass ihm ihre körperliche Kälte selbst beim Tanzen nicht als komisch vorkommt. Nach der Veranstaltung warnt Sigmund Nathanael vor der merkwürdigen Olimpia, was dieser als Neid interpretiert. Als er von Spalanzani hört, dass Olimpia ihre Hand demjenigen geben will, den sie will, entscheidet er sich zu Spalanzanis Haus zu gehen. Dieser Besuch endet so, dass Nathanael wieder Betrachter eines alchimistischen Projektes ist, nur in diesem Fall ist die schöne Olimpia eine selbsthergestellte Puppe, die den Herren Spalanzani und Coppola gehört. Im Moment, als er merkt, dass Olimpia ohne Augen ist und dass er ihre Augen von Spalanzani bekommen hat, verliert Nathanael seinen Verstand und wird von seinem Wahnsinn beherrscht. Nathanael wacht in den Armen seiner Verlobten Clara auf, bei der er dank Sigmund ist. Das Leben geht weiter. Nathanael redet nicht über die Dinge, die er in seiner Studentenstadt erlebt hat. Alles wird besser, auch das ökonomische Wohlbefinden der Familie. Doch dann gehen Clara, Lothar und Nathanael zur Mittagsstunde spazieren. Unterwegs schlägt Clara vor, dass sie auf einen Turm klettern. Die zwei Verlobten klettern bis zu der höchsten Stelle, Nathanael nimmt sein Taschenperspektiv und sieht durch ihn Coppelius, der Wahnsinn übernimmt ihn, und er versucht Clara zu töten. Clara wird von ihrem Bruder gerettet und der wahnsinnige Nathanael springt von dem Turm und auf diese Art tötet er sich selbst. Coppelius verschwindet und Clara führt ein neues Leben in einer neuen Umgebung.

4.1. Das Augenmotiv

Das wichtigste Motiv, das in dieser Novelle vorkommt, ist das Augenmotiv. Schon am Anfang des Werkes wird die düstere Gestalt eines Sandmanns dargestellt. In der Kindererziehung wird der Sandmann als eine Gestalt beschrieben, die den Kindern abends Sand in die Augen streut, damit sie schwer werden und zufallen. Hoffmann potenziert das:

„ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, dass sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann

*in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf*²⁴.

Weiter wird dieses Motiv in den alchemistischen Versuchen von Coppelius und Nathanaels Vater sichtbar, besonders in der Szene, als Nathanael anwesend ist. Aber auch beim Tod des Vaters, der ohne Augen gefunden wird.

Die Figur des Coppelius wird durch seinen Namen als eine Prägung dieses Motivs betrachtet. Der Name Coppelius kommt nämlich nicht von ungefähr. Er beruht auf dem alten italienischen Wort *coppo* (Augenhöhle), wie es in Dantes *Göttlicher Komödie* zu finden ist. In der alchemistischen Szene ist es wichtig, den Coppelius-Ruf zu erwähnen *„Augen her, Augen her!*“²⁵, der auch ein starker Hinweis auf die Bedeutung dieses Motivs von Anfang bis zum Ende ist. Dann die Figur des Coppola, der die unterschiedlichen Brillen und Perspektiven verkauft, ist auch stark mit einer ähnlichen Äußerung verbunden *„Sköne Oke- sköne Oke*“²⁶.

Die Leblosigkeit der Figur der Olimpia wird schon im zweiten Brief deutlich, in dem Nathanael Olimpias Augen als besonders seltsam auffallen:

„Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schlief sie mit offenen Augen. Mir wurde ganz unheimlich und deshalb schlich ich leise fort ins Auditorium, das daneben gelegen.“²⁷

Durch die Interaktionen zwischen Nathanael und Olimpia wird sichtbar, dass die Augen hier, d.h. in der Erzählung, immer der wichtigste Teil des Körpers sind. In der Tanzszene, während Nathanael seine neue Geliebte eigentlich als kalt empfindet, wird ihm dennoch durch einen liebevollen Augenblick ganz warm, *„als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen.*“²⁸ Auch das tragische Ende dieser „Romanze“ endet mit blutigen Augen, die aus der Puppe herausgenommen werden und auf den Boden liegen, sodass sie Nathanael anstarren. Diese Augenszene führt Nathanael in den Wahnsinn.

Dieses Augenmotiv wird von verschiedenen Autoren unterschiedlich interpretiert. Späth sagt in ihrer Arbeit, dass Nathanaels Angst vor dem Verlieren seiner Augen eine übertragene

²⁴ E.T.A. Hoffmann: „Der Sandmann“. In: Jahraus, Oliver (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam 2019, S. 10.

²⁵ Ebd., S. 13.

²⁶ Ebd., S. 25.

²⁷ Ebd., S. 18.

²⁸ Ebd., S. 28.

Bedeutung habe und darauf ziele, sich von der Furcht zu befreien, den Sinn und die Vernunft zu verlieren. Eine weitere Interpretation, die sie erwähnt, ist der Wechsel zwischen Tag und Nacht und der Wechsel vom Bewusstsein zum Traum, die den Wechsel von Leben zu Tod darstellen.²⁹ Auf der anderen Seite verbindet Sigmund Freud diese Angst mit der Kastration:

„Diese sowie viele andere Züge der Erzählung erscheinen willkürlich und bedeutungslos, wenn man die Beziehung der Augenangst zur Kastration ablehnt, und werden sinnreich, sowie man für den Sandmann den gefürchteten Vater einsetzt, von dem man die Kastration erwartet.“³⁰

Mir scheint: E.T.A. Hoffmann hat durch dieses Motiv auf eine geheimnisvolle Art das Leben und den Tod beschrieben. Er hat seine Figuren nur durch ihre Augen und die Seh-Möglichkeit der Welt als unheimlich nahegebracht. Man fragt sich am Ende der Erzählung, ob man auch den eigenen Augen vertrauen kann oder alles ein Spiel der Psyche ist, weil es am Ende nicht klar ist, ob Nathanael wirklich Coppelius gesehen hat oder ihn seine eigenen Augen getäuscht haben.

4.2. Nathanaels Wahnsinn

E.T.A. Hoffmann ermöglicht durch diese Erzählung, Nathanaels Entwicklung auf der psychoanalytischen Ebene zu folgen, sodass man das Motiv des Wahnsinns linear von seiner Kindheitszeit bis zu dem Tod betrachten kann. Blaži stellt in seiner Arbeit fest, dass *Der Sandmann* die „*Unsicherheit der Wahrnehmung und die Verwischung der Grenzen zwischen dem Realen und Irrealen bzw. Imaginärem*“³¹ thematisiert. Ausgehend davon kann man das Motiv des Wahnsinns als „normal“ kennzeichnen und Nathanaels „Kampf“ zwischen seinem von niemanden verstandenen Kindheitstrauma und der Realität, in der seine Freunde leben, verstehen.

Der erste Angriff des Wahnsinns kommt in dem Moment, als Nathanael erfährt, dass Olympia eigentlich eine Puppe ist. Im Text wird deutlich, dass Nathanael seine Vernunft verliert und Sätze sagt, die gar nicht angemessen sind. Auch der Sprung von dieser Szene, die sich in seiner

²⁹ Sarah Späth: *Hoffmanns Der Sandmann - Buch & Film. Eine Untersuchung möglicher Leitmotive und Stilmittel der Novelle im qualitativen Vergleich mit der filmischen Adaption*. Bachelorarbeit, Universität Koblenz Landau 2016, S.10.

³⁰ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, S. 24.

³¹ Mirano Blaži: *Psychopathologie in E. T. A. Hoffmanns Novellen „Der Sandmann“ und „Das Fräulein von Scuderi“*. Masterarbeit. Universität Zagreb 2020, S. 18.

Studentenstadt abgespielt hat, zu der Szene des Erwachens bei seiner Verlobten Clara in seinem Vaterhaus, geben die Information darüber, wie stark dieser Angriff des Wahnsinns war.

Der andere Angriff des Wahnsinns ist die End-Szene, in der Nathanaels Wahnsinn so stark ist, dass er seine Verlobte töten will. Der Wahnsinn äußert sich auch in dem Satz „*Holzpüppchen dreh dich*“³², was indirekt den Leser darüber informiert, dass er nicht Clara, sondern Olimpia sieht. Diese Szene kann man auch mit der Gedicht-Szene verbinden, weil er in der erwähnten Szene sein Trauma durch ein Gedicht zu verarbeiten versucht³³. Clara, die sein Gedicht hört, „*sagte leise, aber sehr langsam und ernst: ‚Nathanael – mein herzlieber Nathanael! – wirf das tolle – unsinnige – wahnsinnige Märchen ins Feuer*“³⁴. Diese Antwort, in der Clara alles, was Nathanael erlebt hat, als wahnsinnig genannt hat, weckt Wut in Nathanael und er nennt sie, einen leblosen, verdammten Automaten.

Nathanaels letzte Wörter sind „*Ha! Sköne Oke – Sköne Oke*.“³⁵ Kicaj stellt in seinem Werk fest, dass Nathanaels „*letzten Worte [...] die Worte des Coppola sind, der ihn an Coppelius und seine traumatische Kindheitserfahrung erinnert und den er in der Menge zu sehen glaubt. Auch in dieser letzten Szene wird das Erblicken von einem Echo begleitet*.“³⁶ Dieses Echo kann aus unterschiedlichen Perspektiven interpretiert werden, Kicaj verbindet das Echo mit den Schrecken einer Kindheit. Demgegenüber kann es als die Beendung eines Traumas, d.h. Nathanaels Wahns interpretiert werden.

4.3. Der Doppelgänger

Das Motiv des Doppelgängers oder in anderen Wörtern, die Möglichkeit sein eigenes Ich aus zwei verschiedenen Perspektiven zu erleben, ist eines der wichtigsten Motive der Romantik. Aber es bezieht sich auch auf das Erleben einer anderen Person, die in zwei unterschiedlichen körperlichen Formen vorkommt; wie Coppola und Coppelius in der Erzählung *Der Sandmann*. Dieses Motiv wird in der Schwarzen Romantik als unheimlich inszeniert und mit dem

³² Oliver Jahraus (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, S. 35.

³³ Horst Grobe: *E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann*. Königs Erläuterungen und Materialien (Bd. 404). Hofffeld: C. Bange Verlag, 2008. S. 56.

³⁴ Oliver Jahraus (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, S. 24.

³⁵ Ebd., S. 35.

³⁶ Jehona Kicaj: „Der Nachklang eines Mythos. Narziss und Echo in E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘“. *Zeitschrift Für Germanistik*, 26 (2016), 1, S. 89.

Bewussten und Unbewussten in Verbindung gesetzt. Freud bezieht sich in *Das Unheimliche* auf Otto Ranks Arbeit:

„Dort werden die Beziehungen des Doppelgängers zum Spiegel- und Schattenbild, zum Schutzgeist, zur Seelenlehre und zur Todesfurcht untersucht, es fällt aber auch helles Licht auf die überraschende Entwicklungsgeschichte des Motivs. Denn der Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine »energische Dementierung der Macht des Todes« (O. Rank)“³⁷.

Freud stellt den Hauptpunkt auf das seelische und das, was man allein erlebt, aber E.T.A. Hoffmann, der in mehreren seiner Werke dieses Motiv benutzt, sieht eine „Dreieck-Verbindung“ zwischen Nathanael, Coppola und dem Sandmann, d.h. dem sogenannten Coppelius, sodass Nathanael von seinem Kindheitstrauma beherrscht ist und in dem Glashändler die Figur des alten Advokaten sieht. Es gibt Textstellen, in denen die Figuren wirklich auf dieselbe Person deuten. Auf der anderen Seite äußert Nathanael in einem Teil der Erzählung, dass die Aussprache von Coppola deutlich anders klinge³⁸. All das macht das Werk unheimlich, weil es keine konkrete Antwort darauf gibt, ob das Doppelgänger-Motiv nur durch Nathanaels Wahnsinn zustande kommt, oder die Figuren, die Nathanael als die gleiche Person empfindet, eigentlich zwei verschiedene sind.

³⁷ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, S. 30.

³⁸ Oliver Jahraus (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, S. 18.

5. Das Unheimliche in der Erzählung und im Film

Der Film kann in der heutigen Gesellschaft als einer der wichtigsten Medien bezeichnet werden. Man findet Filme überall. Es gibt Handlungen, die nur in einem Film inszeniert sind, oder es gibt Filme, deren Handlung und Protagonisten aus einem Werk bzw. Buch übernommen sind. Der Kurzfilm *Der Sandmann* (2012) ist auch solch eine Verfilmung der gleichnamigen Erzählung aus dem neunzehnten Jahrhundert. Diese Arbeit befasst sich, wie schon erläutert, mit dem Motiv des Unheimlichen, das von Sigmund Freud anhand dieser Erzählung ausführlich definiert wurde. Um dieses Motiv zu bestätigen, wurde bisher der Text untersucht und wird nun mit seiner Verfilmung verglichen. Man wird Ähnlichkeiten, aber auch Unterschiede finden. Auf diese Art werden die beiden Inszenierungsformen als selbständige Kunstwerke betrachtet, um sie so gut wie möglich zu analysieren. Knut Hackethler beschreibt den Film in seinem Buch so, dass er als ein Träger der Handlung verstanden werden kann:

„In dem Augenblick, in dem der Film aus dem Produktionszusammenhang entlassen ist und der Öffentlichkeit, den Zuschauern gegenübertritt, stellt er eine eigenständige Einheit dar. Die Intentionen, die einmal zu seiner Produktion geführt haben, die Umstände, die seine Produktion kennzeichneten, treten hinter das ästhetische Produkt zurück, das seinen eigenen Regeln folgt. Den Zuschauern mit seinen Seherwartungen und -erfahrungen steht nur das ästhetische Produkt gegenüber.“³⁹

Um die Analyse noch deutlicher zu machen, wird der Begriff des Unheimlichen aus zwei Sichten, die Rainer J. Kaus in seiner Arbeit feststellt, betrachtet: (1) das *populäre Verständnis des Unheimlichen*, das als etwas Fremdes, Ungewohntes, Unsicheres, oft möglicherweise Gefährliches und Angsteinflößendes bezeichnet werden kann, (2) das *„dialektische“ Verständnis des Unheimlichen*, dessen Kern die Aussage Schellings ist, die Freud in seiner Arbeit nutzt: *„Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen ... bleiben sollte und hervorgetreten ist.“⁴⁰*

Nach dieser kurzen Analyse wird deutlich, ob das Motiv des Unheimlichen, in einer bestimmten Szene, *Szene des Besuchs*, in der Verfilmung anders als in dem schriftlichen Original interpretiert werden kann und ob die Vorstellung des Hauptmotivs, die im oberen Abschnitt analysiert wurde, für einen Vergleich brauchbar ist.

³⁹ Knut Hackethler: *Film- und Fernsehanalyse*. 3. überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 6.

⁴⁰ Rainer J. Kaus: *Der unheimliche Umgang mit dem Unheimlichen in der Rezeption von E.T.A. Hoffmanns Sandmann*, S. 86.

5.1. Der Besuch aus der Kinderzeit

E.T.A. Hoffmann benutzt die Briefform, um das Kindheitstrauma des jungen Nathanaels den Lesern nahe und intim zu machen. Der Besuch des Sandmanns wird so als eine Erinnerung präsentiert. Alles, was eine Erinnerung ist, ist in dem gleichen Moment von zweifelhafter Natur, weil man nie ein gewisses Geschehen ohne seine subjektive Seite interpretieren kann. Dieser gewisse Grad der Skepsis weckt in demselben Moment auch das nach Freud definierte Unheimliche. Obwohl der Besuch im Buch nur im ersten Brief beziehungsweise auf den ersten Seiten des Buches dargestellt ist, erscheint das Kindheitserlebnis durch die gesamte Verfilmung in der Form der Retrospektive, des Rückblicks.

Die zwei Besuche des Sandmanns werden im Text deutlich detaillierter als im Film beschrieben. Der eine bezieht sich auf die Szene, als Nathanael sich heimlich ins Vater-Zimmer eingeschlichen hat und der andere auf diejenige, als nach einer längeren Zeit der Sandmann aufgetaucht ist und die Explosion geschieht, bei der Nathanaels Vater stirbt. Hoffmann nutzt alle möglichen Adjektive, um die unheimliche Gestalt des Sandmanns darzustellen:

„Die ganze Figur war überhaupt widrig und abscheulich; aber vor allem waren uns Kindern seine großen knotigten, haarigten Fäuste zuwider, sodass wir, was er damit berührte, nicht mehr mochten.“⁴¹

Eine weitere Eigenschaft, die Hoffmann mehrmals erwähnt, die den Leser direkt auf das Unheimliche vorbereitet, ist das Teuflische, das mit der Gestalt des Sandmanns verbunden ist: *„lachte recht teuflisch“⁴², „wie sich mein alter Vater (...) zum hässlichen widerwärtigen Teufelsbild verzogen zu haben“⁴³ und „Coppelius, verruchter Satan“⁴⁴. Sigmund Freud bezieht sich oft in seiner Arbeit auf die Verbindung des Teuflischen, Dämonischen mit dem Unheimlichen. Der Besuch wird auch durch andere Sinnesorgane erlebt *„als verbreitete sich im Haus ein feiner seltsam riechender Dampf“⁴⁵, „ich hörte ihn ja immer die Treppe heraufkommen“⁴⁶, „Da hörten wir, (...) und langsame eisenschwere Schritte dröhnten durch den Hausflur die Treppe herauf“⁴⁷. Auch in der Verfilmung spielt die Hintergrundmusik eine enorme Rolle bei der Entstehung des unheimlichen Gefühls. Diese stark geförderten**

⁴¹ Oliver Jahraus (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, S. 12.

⁴² Ebd., S. 12.

⁴³ Ebd., S. 13.

⁴⁴ Ebd., S. 14.

⁴⁵ Ebd., S. 11.

⁴⁶ Ebd., S. 10.

⁴⁷ Ebd., S. 14.

Sinneseindrücke fördern beim Lesen/Zuschauen das Gefühl des Unwissens und der Spannung. Wenn man diese gruselige Erinnerung, an die Nathanael in seinen Studentenjahren zurückdenkt, analysiert, kann man auf Schellings Worte zurückgreifen, und die Erinnerung als etwas, was verborgen bleiben sollte, definieren. Was direkt auf die Psychoanalyse verweist, in der Freud den früher aufkommenden Wahn Nathanaels mit einer Kinderangst, die Augen zu verlieren oder sie zu beschädigen, verbindet, aber die gleiche Angst wird später, nach dem Studium der Träume, der Phantasien und Mythen, als eine Kastrationsangst begriffen.⁴⁸ Freud bezieht sich auch mit dieser Augenangst beziehungsweise Kastrationsangst auf das Gefühl des Unheimlichen, was sich mit der gesamten Gestalt des Sandmanns vereint, weil man eine Vorstellung hat, dass der Sandmann kommt und die Augen stiehlt.⁴⁹ In der Verfilmung ist nicht nur durch die Handlung, sondern auch durch spezifische visuelle, auditive und narrative Methoden das Unheimliche erreicht worden. Die im Hickethier-Buch definierte *Nahe-Distanz-Relation*, die als „eine Größe des abgebildeten Menschen im Verhältnis zur Bildgrenze“⁵⁰, bezeichnet werden kann, gibt hier dem Motiv des Unheimlichen seine Relevanz. Es werden in der Verfilmung unterschiedliche Strategien verwendet, um die Zuschauer immer integriert und wach zu halten.

Die erste Szene, die als unheimlich bezeichnet werden kann und die sich auf die Kindheitserinnerungen bezieht, stellt den Knaben Nathanael sitzend vor dem Vater-Zimmer/Labor dar. Diese Totale (long shot) bestimmt den Handlungsraum, in dem Nathanael untergeordnet ist, und sie dient als eine Vorbereitung auf die Aktion⁵¹, d.h. der Zuschauer fragt sich, was hinter der Tür vorgeht. Auch kann man die geschlossene Körperform des Kindes als eine bestimmte Angst und Unwissenheit interpretieren (Abbildung 1). Eine weitere Szene, in der Nathanael als ein untergeordnetes Kind vorkommt, ist die Szene (Abbildung 2), in der ihm die Mutter sagt, dass es keinen Sandmann gibt. Das Kind ist in einer niedrigeren Position gegenüber der Mutter, und das Schatten-Spiel wirkt unheimlich. Die beiden Szenen beziehen sich auf die Position, die ein Kind in der Gesellschaft hat. Kinder, die immer Fragen stellen, was auch der Fall bei Nathanael ist, geben jedem Wort eine große Aufmerksamkeit. Ein wichtiger Kontrast zwischen der schriftlichen Form und der verfilmten ist die Szene, die sich auf diese Macht des Wortes bezieht. Nämlich, in der Szene mit der Mutter (Abbildung 2), Nathanael erfährt hier von seiner Mutter, dass es keinen Sandmann gibt, sondern dass das nur

⁴⁸ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, S. 22.

⁴⁹ Ebd., S. 23.

⁵⁰ Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 58.

⁵¹ Ebd., S. 58.

eine Metapher für das Schlafen ist. Auf der anderen Seite, im Text, gibt Nathanael in seinem Brief an Lothar an, dass nach dieser Mutter-Antwort-Szene er, Nathanael *die alte Frau, die seine jüngste Schwester wartete*,⁵² über den Sandmann ausfragt und erfährt, dass das ein grausamer Mann ist, der den Kindern die Augen stiehlt und er „*trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.*“⁵³ Eine solche Kindergeschichte wirkt sich sicherlich nicht als etwas Positives aus, besonders nicht auf ein Kind, das seine gesamte Aufmerksamkeit in diesem Augenblick auf die Gestalt des Sandmanns legt. Diese Szene, die, wie gesagt, im Film nicht vorkommt, die aber als ein Hintergrundmonolog in der Szene mit Olympia auftritt, dient dem Motiv Freuds auf eine besondere Art, weil man ein weites Synonym des Adjektivs *unheimlich* merkt: „*unartig*“ und das Motiv des Augenverlustes, das auf eine ungewöhnliche, gefährliche und extrem grässliche Art dargestellt ist.



Abbildung 1



Abbildung 2

Die Landschaft (Abbildung 3) wird häufig mittels einer >extreme long shot< inszeniert. Nach Hickethier nutzt man diese Perspektive, „*um dem Zuschauer einen Überblick zu verschaffen, ihn in eine Stimmung zu versetzen, ihn auf etwas vorzubereiten.*“⁵⁴ Nach Hickethier kann man sagen, dass die Abbildung 3 den Mann, in diesem Fall Nathanael, der in der Kutsche ist, als etwas Kleines gegenüber der gesamten Natur erschienen lässt. Auch die Morgen-Atmosphäre, die durch den Nebel geprägt ist, gibt den Zuschauer ein fortdauerndes Gefühl der Unwissenheit, was die nächste Szene bringen wird.

⁵² Oliver Jahraus (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, S. 10.

⁵³ Ebd., S. 10.

⁵⁴ Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 58.



Abbildung 3



Abbildung 4

Die Besuch-Szene muss, wie bereits deutlich wurde, von unterschiedlichen Nebenhandlungen befreit und analysiert werden, um ihre Unheimlichkeit zu begreifen. Im Text wie im Film wird eine bestimmte Treppe/Korridor-Szene eingeführt. E.T.A. Hoffmann schreibt „*Oft schlich ich schnell aus dem Kämmerchen auf den Korridor, wenn die Mutter vorübergegangen, aber nichts konnte ich erlauschen, denn immer war der Sandmann schon zur Türe hinein, wenn ich den Platz erreicht hatte, wo er mir sichtbar werden musste.*“⁵⁵ Etwas Ähnliches ist auch im Film vorhanden, in der Szene (Abbildung 4), wo Nathanael von oben den Sandmann betrachtet, aber er sieht nicht, wer dieser überhaupt ist. Das kann als das *Heimliche* Freuds interpretieren werden, weil Nathanael die Möglichkeit hat, ihn jetzt deutlich zu sehen, und es ist in seinem Heim, aber diese Undeutlichkeit, die durch die Angst des Wissens gefärbt ist, macht den Mann mit langem weißem Haar fragwürdig und das Heimliche bekommt den negativen Präfix un- und wird zu *unheimlich*.

Die Labor-Szene, die im Film mehrmals auftaucht, ist stark von unterschiedlichen Lichtern bestimmt. Es ist ein ständiges Spiel zwischen Schatten und Licht. Ein deutlicher Unterschied ist der, dass im Buch der Sandmann mehrmals zu Besuch gekommen ist, aber im Film sind die Besuch-Szenen gemischt mit der Gegenwart, sodass es schwer zu erraten ist, ob der Sandmann öfter gekommen ist oder nicht. Es ist im Film eine Mischung von zwei detailliert im Buch beschriebenen Besuchen. Beim Lesen taucht man in eine aggressive Handlung ein, eine Handlung, die wieder mit der Kastrationsangst verbunden werden kann, die ein Resultat von Nathanaels Einschleichen im Labor ist: „*Und damit fasste er mich gewaltig, dass die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein.*“⁵⁶ Nach dieser Erfahrung erwacht Nathanael aus einem todesähnlichem Schlaf und der Sandmann kommt eine lange Zeit nicht. Der zweite Besuch, der ungeplant nach einem Jahr vorgekommen ist, stellt den Familien-Bruch dar. Der Sandmann bzw. Coppelius ist gekommen,

⁵⁵ Oliver Jahraus, (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, S. 11.

⁵⁶ Ebd., S. 13.

die Mutter ist erblasst, die Angst ist in den Raum hineingetreten. Der Vater nimmt Coppelius in sein Labor und eine Explosion passiert. Der Vater wird ohne Augen leblos gefunden. Das findet man nicht im Film, der Tod des Vaters läuft vor Nathanaels Augen ab. Der kleine Nathanael ist hilflos und man sieht auf seinem Gesicht, besonders in den Augen (Abbildung 5), die Angst vor seinem totem Vater, die seinen Körper starr werden ließ. (Abbildung 6).



Abbildung 5



Abbildung 6

Nathanael schreibt im Brief, nachdem er den Vater gesehen hat: *„mein Vater tot mit schwarz verbrannten grässlich verzerrten Gesicht“*⁵⁷. Auf so eine Art bekommt der Vater eine unheimliche Note, weil sein heimliches Gesicht, jetzt unerkant und unheimlich geworden ist.

Alle diese erarbeiteten Szenen, die mit dem Besuch aus der Kinderzeit in einer starken Verbindung stehen und die aus der Perspektive des bekannten Psychologen analysiert werden können, um das Motiv des Unheimlichen zu erkennen, machen das Werk noch unheimlicher. Obwohl sich Freud nicht direkt auf diese Szene in seiner Arbeit bezieht, ist diese Szene von der Angst, dem Augenmotiv und der Unwissenheit geprägt. Noch ein großer Unterschied ist der, dass im Film ein Satz vorkommt, der im Text nicht existiert, und er wird vom Vater an Nathanael übermittelt: *„Wie würde es dir gefallen, wenn du Dinge sehen könntest, die kein anderer sehen kann, weil die Welt nicht vor uns liegt, sondern in uns, Nathanael. Deswegen musst du auf der Hut sein, wen oder was du mit deinem Gedanken in dein Leben ziehst.“*⁵⁸ Diese Wörter können jetzt als eine Zusammenfassung des gesamten Werkes dienen, denn am Ende ist es fragwürdig, ob Sandmann nur ein Ergebnis des „inneren Sehens“ und der Nachlässigkeit des jungen Nathanaels ist.

⁵⁷ Ebd., S. 14.

⁵⁸ Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 10:37 – 10:59.

6. Schlussfolgerung

E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* hat Sigmund Freud aus einem bestimmten Grund fasziniert. Nämlich wie es aus der Analyse sichtbar ist, sind die Motive des Unheimlichen im Buch und in Freuds Werk *Das Unheimliche* miteinander deutlich verbunden und mit konkreten Beispielen versehen. Freud hat diesem Werk eine psychologische Ebene gegeben und auf diese Weise die Popularität des Buches gesteigert. Aber auf der anderen Seite ist die Verfilmung aus dem Jahr 2012 in eine andere Richtung gegangen, sodass die geplante Analyse (die von Freud erwähnten Szenen/Motiven) durch die Text- und Filmanalyse auf die Szene des Besuchs zugespitzt wurde. Das in der Einleitung gestellte Ziel, zu beweisen, dass die Motive des Unheimlichen im Buch gruseliger vorkommen als im Film, ist erreicht, weil die Motive, die Freud als unheimlich bezeichnet hat, im Buch wirklich unheimlicher als in der Verfilmung vorkommen. Auf der anderen Seite, die Szene des Besuchs, die anders als im Original gefilmt ist, trägt das größte Maß des Unheimlichen im Film.

Angelehnt an die zitierte Sekundärliteratur wurde das Augenmerk der Textanalyse und des ersten Teils dieser Arbeit auf die Motive der Puppe Olympia und des Doppelgängers gelegt. Aus Platzgründen und da in der analysierten Verfilmung Nathanaels Kindheitstraumata wesentlich unheimlicher und somit interessanter sind, als die Puppe Olympia, habe ich mich im zweiten Teil der Arbeit vor allem auf Nathanaels Kindheitstrauma konzentriert. So konnten in dieser Arbeit alle Elemente des Unheimlichen im *Sandmann* vorgestellt werden (Doppelgänger, Puppen, Automaten, Gläser, Augen, Trauma). Ein ausführlicher Vergleich aller dieser Elemente im Text und im Film wird voraussichtlich in einer weiteren, größeren Arbeit unternommen.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärliteratur

Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Bd. 5 1919, S. 297-324.

Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. Hgg. v. Oliver Jahraus. Ditzingen: Reclam Verlag 2020.

Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann*. Projekt Gutenberg 1875. (09.02.2021)

7.2. Sekundärliteratur

Blaži, Mirano: *Psychopathologie in E. T. A. Hoffmanns Novellen „Der Sandmann“ und „Das Fräulein von Scuderi“*. Masterarbeit, Universität Zagreb 2020.

Liewerscheidt, Dieter: *Der Anteil des Phantastischen und seine Erzähler in E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Berlin: Schmidt 2019.

Fricke, Hannes: „Psychoanalyse und Traumtheorie“. In: Olver Jahraus (Hrsg.): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam 2016, S. 177-196.

Grobe, Horst: E. T. A. Hoffmann: *Der Sandmann. Königs Erläuterungen und Materialien* (Bd. 404). Hollfeld: C. Bange Verlag 2008.

Hähn, Helmut: „Das Unheimliche“. In: Joachim Ritter/ Karlfried Gründer/ Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*. Basel: Schwabe Verlag 2017.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 3. überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.

Hohoff, Ulrich: *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann: Textkritik, Edition, Kommentar/ von Ulrich Hohoff*. Berlin; New York: de Gruyter 1988.

Jahraus, Oliver (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam 2016.

Kicaj, J.: „Der Nachklang eines Mythos. Narziss und Echo in E. T. A. Hoffmanns, Der Sandmann“. *Zeitschrift Für Germanistik*, 261(2016), 1, neue folge, S. 78-91.

Kaus, Rainer J.: *Der unheimliche Umgang mit dem Unheimlichen in der Rezeption von E.T.A. Hoffmanns Sandmann*. Berlin: Schmidt 2019.

Lohmann, Hans-Martin: *Sigmund Freud zur Einführung*. Hamburg: Junius 2002.

Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser 2007.

Santorius, Nerina: „Satans Erbe. Das Vermächtnis der Unvernunft in der französischen Romantik“. In: Krämer, Felix (Hg.): *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*. Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 98-102.

Späth, Sarah: *„Hoffmanns Der Sandmann - Buch & Film. Eine Untersuchung möglicher Leitmotive und Stilmittel der Novelle im qualitativen Vergleich mit der filmischen Adaption“*. Bachelorarbeit, Universität Koblenz Landau 2016.

Weber, Christian P.: „Narrating (against) the Uncanny: Goethe’s ‚Ballade‘ versus Hoffmann’s ‚Der Sandmann‘“. *Goethe Yearbook*, 26 (2019), 1, S. 79-100.

8. Filmverzeichnis

Dahn, Andreas (2012): *E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film.* Deutschland. DVD, LinguaVideo.

E.T.A. Hoffmanns, Der Sandmann . D 2012, Reg.: (Lingua Video).

9. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1, S.: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 3:02.

Abbildung 2, S.: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 5:00.

Abbildung 3, S.: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 10:59.

Abbildung 4, S.: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 6:34.

Abbildung 5, S.: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 31:09.

Abbildung 6, S.: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 31:12.

Rančić Marina

E.T.A. HOFFMANN: „DER SANDMANN“ DAS UNHEIMLICHE IN DER ERZÄHLUNG UND IM FILM

ABSTRACT

E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann* ist dank Freuds Interpretation zu einem seiner wichtigsten Werke geworden. Die Novelle, die die Leser mit dem jungen Studenten Nathanael, der mit sich ein Kindheitstrauma trägt, bekannt macht, ist ein komplexes Werk, das auch den weltbekannten Mediziner fasziniert hat. Diese Arbeit befasst sich mit der schon erwähnten Novelle, mit Freuds Artikel „Das Unheimliche“ und mit der sehr relevanten Verfilmung aus dem Jahr 2012. Das Motiv des Unheimlichen kommt in dieser Arbeit als eine Kontaktstelle vor, die auf drei verschiedenen Ebenen interpretiert wird: aus der Perspektive des Unheimlichen in der Novelle, aus Sigmund Freuds Perspektive und wie es im Film auftaucht. Ziel dieser Arbeit ist es zu beweisen, dass das Motiv des Unheimlichen in der Verfilmung anders als im Buch begriffen werden kann, d.h. dass Freuds Motiv des Unheimlichen im Text als gruseliger und verwirrender empfunden werden kann.

Schlagwörter: *„Der Sandmann“, E.T.A. Hoffmann, Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, der Film, das Trauma*

Rančić Marina

E.T.A. HOFFMANN: „DER SANDMANN“ (PJEŠČULJAK). SABLASNOST U PRIPOVIJETCI I FILMU

SAŽETAK

E.T.A. Hoffmannova pripovijetka „Der Sandmann“ (hrv. Pješčuljak) koja je zahvaljujući interpretaciji slavnog doktora Sigmund Freuda postala ako ne i najpoznatije djelo autora je jedno kompleksno djelo. Sam čitatelj se upoznaje s mladim studentom Nathanaelom koji se u svojim studentskim danima bori s traumom iz djetinjstva. Ovaj rad istražuje već spomenutu knjigu „Der Sandmann“, Freudov znanstveni članak te filmsku adaptaciju iz 2012 godine. Motiv sablasnog (njem. das Unheimliche) je dodirna točka navedena tri izvora. Naime, rad promatra sablasnost s tri stajališta: kako se ono pojavljuje u originalu, kako Freud tumači motiv sablasnog i samo pojavljivanje motiva u filmu. Cilj ovog rada je dokazati da se motiv sablasnog u knjizi i samom filmu različito doživljava s tim da je naglasak na tome da je u knjizi puno čudnije, strašnije i zbunjujuće prikazano.

Ključne riječi: *„Der Sandmann“, E.T.A. Hoffmann, Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, film, trauma*

Plagiatserklärung

„Ich versichere, dass ich die schriftliche Hausarbeit selbstständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter genauer Angabe der Quelle (einschließlich des World Wide Web sowie anderer elektronischer Datensammlungen) deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht. Dies gilt auch für angefügte Zeichnungen, bildliche Darstellungen, Skizzen und dergleichen. Ich nehme zur Kenntnis, dass die nachgewiesene Unterlassung der Herkunftsangabe als versuchte Täuschung bzw. als Plagiat gewertet und mit Maßnahmen bis hin zur Zwangsexmatrikulation geahndet wird.“

Split, 24. August 2021.

Marina Ruzic

Obrazac A.Č.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Marina Rantić, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišnog/e prvostupnika/ce njemačkog jezika i književnosti i pedagogiji izjavljujem da je ovaj završni rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio završnog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 24. kolovoza 2011.

Potpis

Marina Rantić

OBRAZAC I.P.

**IZJAVA O POHRANI ZAVRŠNOG / DIPLOMSKOG RADA U DIGITALNI
REPOZITORIJ FILOZOFSKOG FAKULTETA U SPLITU**

STUDENT/ICA	Marina Rončić
NASLOV RADA	E.T.A. Hoffmann: "Der Sandmann", Das Unheimliche in der Erzählung und im Film
VRSTA RADA	Završni rad
ZNANSTVENO PODRUČJE	Humanističke znanosti
ZNANSTVENO POLJE	Filologija
MENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje)	Izv. prof. dr. sc. Marijanna Eršić
KOMENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje)	Prof. dr. sc. Eldi Grubišić Puliselić
ČLANOVI POVJERENSTVA (ime, prezime, zvanje)	1. Izv. dr. sc. Mirjana Matka Kovac 2. Izv. prof. dr. sc. Marijanna Eršić 3. Prof. dr. sc. Eldi Grubišić Puliselić

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/ica predanog završnog/diplomskeg rada (zaokružiti odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude (zaokružiti odgovarajuće):

- a.) u otvorenom pristupu
- b.) rad dostupan studentima i djelatnicima Filozofskog fakulteta u Splitu
- c.) rad dostupan široj javnosti, ali nakon protoka 6/12 24 mjeseci (zaokružiti odgovarajući broj mjeseci)

U slučaju potrebe dodatnog ograničavanja pristupa Vašem ocjenskom radu, podnosi se obrazloženi zahtjev nadležnom tijelu u ustanovi.

Split, 29. kolovoza 2021.
mjesto, datum

Marina Rončić
potpis studenta/ice